

Mestissatges plàstics: pintura-gravat. A propòsit de les estampes d'Isabel Pons

M. Rosa Vives

Secretària general. secretaria@racba.org

En 1975, la nostra Acadèmia elegí Isabel Pons Iranzo (Barcelona, 1912-Rio de Janeiro, 2002) acadèmica corresponent per Rio de Janeiro, ciutat on vivia des de 1947 i on es nacionalitzà brasilera en 1958. Isabel Pons és una artista d'un llarg historial artístic. Com a pintora, es dedicà al retrat plasmant personatges famosos com el príncep de Suècia, el president d'Uruguai, Evita Peron o Greta Garbo. Va il·lustrar textos de Garcia Lorca i portades per a la revista *Lecturas*. Com a figurinista, destaca la seva col·laboració a la pel·lícula de Marcel Camus i Vinicius de Moraes, *Orfeo negro* (1957). Exercí de professora de gravat a l'Institut de Belles Arts de Rio, però, per sobre de tot, es reconeix com a gravadora, una especialitat on excel·lí i per la qual fou llorejada amb brillants guardons en les nombroses exposicions internacionals en què participà: biennals de Venècia, Mèxic, Cracòvia, Sao Paulo... Alhora, com a testimoni d'aquesta estima, els principals museus d'art modern, com els de Nova York, Cleveland, Viena, Brasília, Sao Paulo, Rio de Janeiro, Caracas, Praga, Cracòvia, Quito, La Paz, Santiago de Xile, Tel Aviv, Jerusalem, Ginebra, Torí, Londres, Madrid, Bilbao, Conca,... conserven obra seva. En resum, una llarga carrera d'èxits que es preparà des de molt jove estudiant pintura amb Joan Vila-Cinca, Antoni Vila Arrufat i Carlos Vázquez, a l'Escola de Belles Arts i al Reial Cercle Artístic de Barcelona i, a l'Escola Industrial de Sabadell.¹

Tot i que amb Vila Arrufat, insigne gravador i membre d'aquesta Acadèmia, va estudiar només pintura, Pons es preguntava si no va ser ell qui, per raons del subconscient, li descobrí, sense ella saber-ho, el món del gravat al qual es dedicà tota la vida amb la més ferma de les vocacions.² De fet va ser en edat ja madura, l'any 1959, quan es desvetllà la seva inclinació pel gravat, en conèixer, en un “workshop” de gravat al Museu da Arte Moderna de Rio, al gravador alemany Johnny Friedlaender.³ Ho recordava així:

Crec que vaig néixer gravadora. Quan vaig descobrir el gravat no vaig voler saber res més de la pintura. El gravat em va depurar, em va fer molt més fina que la pintura, em va ensenyar a treballar cada mil·límetre de l'obra, encara que la pintura enriqué el meu gravat, en obligar-me a incorporar el color...⁴

No cal dir que és ben evident que la gràfica de Pons es declina en color i en els paràmetres experimentals de l'avantguarda de la segona meitat del segle XX, dins dels postulats de la imatge expandida cap a la pintura, cap a l'escultura o cap a la fotografia.

És de considerar que pel seu procés complex, fàsic i perceptivament desafiador amb les inversions esquerra-dreta i pla-relleu, l'art del gravat, des de finals del segle XIX, un cop deslliurat del seu rol d'imatge prefotogràfica, es veu empès, amb naturalitat, a l'especulació conceptual, i en aquest aspecte, un dels vessants més significatius és el seu mestissatge amb la pintura. Un repte que ha sigut recurrent al llarg de la història del gravat del “peintre-graveur”.

Certament, tot i que la visió generalista del gravat és en blanc i negre, no es pot oblidar que des de ben aviat es va començar, primer, a acolorir les estampes impreses en negre i progressivament a estampar-les en color, inventant diversos procediments com el de “Clarobscur” i/o “Camaieu” en el gravat en fusta al segle XVI, o com a principis del segle XVIII, una vegada Isaac Newton publicà

L'Optiks (1704), Jacob Christoph Le Blon, a partir dels colors primaris, ideà un sistema basat en el vermell, el grog i el blau, per estampar en color pintures reproduïdes en gravat a la manera negra, que publicà el 1725, en el famós *Coloritto: or the Harmony of Colouring in Painting, reduced to mechanical practice under Easy Precepts and Infallible Rules* ("Coloritto" o l'harmonia del colorit en la pintura; reduïda a la pràctica mecànica mitjançant preceptes senzills i lleis infal·libles). Mètode que, una mica més tard, va perfeccionar el seu deixeble Jacques Gautier d'Agoty a l'afegir una quarta planxa en tinta negra.⁵ El 1796, A. Senefelder inventà la litografia que d'immediat desenvolupà la litografia en color i el seu vessant fotomecànic, la cromolitografia, la qual generaria una amplíssima gamma d'impressions destacant tot tipus de material "ephemera" i, en especial, el cartellisme, que posaria la gràfica a l'espai urbà, sent el color l'esquer determinant per a captar l'atenció del públic. Mentre que, a partir de la segona meitat del segle XX, el color més sintètic, propi de la societat de consum i del plàstic, apareix artísticament de la mà de la serigrafia.

A més, puntualment, hi ha hagut experiments no reglats com el cas excepcional d'Hèrcules Segers, que ja al segle XVII va assajar "pintures-gravades" representant personals microcosmos, paisatges arcans, avui de culte, impresos en color sobre paper o directament sobre tela. Realitzacions que no varen tenir progressió al seu temps, ans el contrari, imperà el més profund clarobscur rembrandtià fins Goya. I, a finals del XIX, principis del XX, són d'esmentar la irrupció a occident de l'estampa japonesa i la de les montípies i les estampes en color i realçades amb pastel fins arribar a la monoestampa, com varen fer Degas o el nostre Joaquim Sunyer d'època parisenc.

Va ser cap a la segona meitat del segle XX que s'obriren a París nous tallers de gravat calcogràfic, alguns dels quals, com l'Atelier 17 d'Stanley William Hayter,⁶ s'especialitzaren en el gravat en color. Hayter, químic i geòleg de formació, establí un nou mètode per aconseguir gran quantitat de tons basats en la viscositat de les tintes. El denominat "simultaneus color printing", impressió simultània de varis colors en una sola planxa i una sola passada, també conegut com "viscosity" o "roll-up". Un sistema que ha esdevingut un vertader cànon, probablement per les acotacions del propi procés que requereix de contundents formalitzacions geomètriques per reeixir amb precisió, i que no deixa lloc a la gestualitat espontània o imprevista, de forma que, vist en perspectiva, resulta més repetitiu que creatiu. Més producció que creació, en el sentit de la fenomenologia hermenèutica heideggeriana.

Precisament a propòsit de Hayter, Isabel Pons explicava el següent: «No hi havia mestres de gravat i vaig haver d'inventar els meus propis recursos, fins que vaig descobrir el llibre de S. W. Hayter, *New Ways of Gravure*. Vaig aprendre anglès per poder-lo entendre. Hayter és el papa del gravat... Vaig experimentar les seves receptes, i totes em sortien malament; però en aquests fracassos vaig anar trobant el meu propi camí».⁸

Convençuda que arribà a Amèrica "al moment just", quan es començava a desenvolupar la tècnica gràfica, Pons entenia que allà va trobar els colors «perquè la llum és element fonamental i no hi caben els grisos parisencs»,⁹ no sols va desplegar un nou potencial tècnic, sinó una àmplia expansió conceptual del gravat en què pintura i gravat es retroalimenten mitjançant el signe, la textura, la matèria adherida, el color saturat o transparent dins un espai rigorosament acotat. Expansions d'una imatge impresa que en el paper presenta una gran proximitat tàctil gràcies a relleus i gofrats, a vegades a l'uníson en una mateixa composició.

Isabel Pons treballava a l'aiguafort sobre planxes de coure, amb aiguatinta, vernís moll, o alterant el comportament dels vernissos amb calor extrem o amb materials magres com el gouache per tal de provocar el "craquelé". El senyal delator de la matèria ressecada i quartejada, tan típic dels vernissos

pictòrics i de la ceràmica. Una mena de ret esquerdada, amb estructures filiformes variables, des de la de la teranyina a l'escata de peix o pell de cocodril, que sovint apareix al fons de les seves composicions, ja simplement com una grisa insinuació, ja com a contundent "pattern". En definitiva, un recurs que dóna profunditat a l'obra, igual com l'ús de màscares en tinta o laca transparent, de formes molt delimitades, que marquen subtils estrats en el pla gràfic.

Mentre que els perfils i els traços lineals són contundents i gruixuts, a vegades, obtinguts amb trepans o freses elèctriques de dentista, el que significava una gran novetat. La pròpia Isabel Pons creia que aquestes eines no s'havien emprat mai per a aquesta finalitat, però el cert és que sí, que ja s'havien experimentat. Concretament, entre altres, el fill de Fortuny, Mariano Fortuny Madrazo, ja havia utilitzat aquestes freses en la gran majoria dels seus aiguaforts per obtenir un vibrant efecte "gespa" resultat de la suma de petits traços, tallats, amb un insinuant moviment —efecte de la percussió— que evoca l'herba tallada.¹⁰

Tot això en relació a aspectes tècnics peculiars de l'autora i que, sens dubte, aporten la seva empremta en un llenguatge predominantment simbòlic, vorejant l'informalisme i fins i tot tendent a l'abstracció, però mantenint sempre un elegant equilibri basat en una ferma disposició interna que, fins i tot, sembla voler tendir a la tridimensionalitat en una atmosfera generada per una refinada gamma cromàtica, en la qual, el tradicional clarobscur acull blaus, groguencs i vermellorsos que bategen cadències de "bossa-nova".

Però, per sobre de tot, cal deixar ben palès que es tracta d'una personalitat independent, original, difícil d'encasellar en un corrent concret, com tan bé va glosar el crític d'art Pierre Restany, ja que Isabel Pons:

no disfressa el seu llenguatge, no l'esquematitza, no el modernitza al gust del dia. Si pot semblar no figurativa és perquè es tracta d'una altra realitat més imperiosa i més profunda: és que se situa per instint en un altre estadi d'organització de la matèria on amb contactes intuïtius d'aquesta naturalesa identifiquem la textura dels ocells, o tal o qual element de l'escorça cerebral, l'estructura de tal o qual òxid, la llum polaritzada de tal o qual roca eruptiva.

De manera que, per sobre de la pintura d'acció, el tatxisme o l'informalisme per a Isabel Pons l'art és una virtut moral.¹¹

Com deia la gran crítica i estudiosa de l'art llatinoamericà, Marta Traba, el gravat brasiler de les "èpoques emergents", és a dir a partir del seixanta, era el més desenvolupat del continent, tant en l'aspecte tècnic com per l'amplitud del seu registre temàtic, imposant-se i servint d'exemple a la resta de països. En aquest context, Isabel Pons, amb el seu provat mestratge, esdevingué un dels grans referents de l'art brasiler amb projecció a tota Amèrica. Una catalana carioca que mai va oblidar les seves arrels —va néixer al carrer de la Palla, en ple barri gòtic barceloní—, no va oblidar la nostra llengua. El 24 de març del 1991, en una carta enviada a l'Acadèmia, deia: «...demanant a vostè i a l'Acadèmia que em perdonin per no saber escriure correctament la meua llengua. Mai me la van ensenyar. Soc de l'època de Primo de Rivera». Cosa que no era certa, doncs l'Acadèmia conserva un document de la seva mà, dedicat a Vila Arrufat el 1984, escrit en un català molt correcte. En contrapartida, lamentablement, hem de reconèixer que la seva figura, el seu art, els seus gravats, per oblit o per desídia, són molt poc coneguts a Catalunya. És un fet que redobla el nostre honor en reivindicar-la, i l'Acadèmia, a partir d'avui, 19 d'octubre de 2016, es congratula i compromet a conservar i mostrar part de tan apreciada obra, agraïnt profundament al senyor Zoilo Gutiérrez Martínez de la Vega la donació de les següents estampes: *O Beijo; Papagaio* (1967), premiada a la I

biennal Latinoamericana de Dibujo y Grabado de Caracas; *Igrejinha Caipira* (1968), premiada a la II biennal de Cracòvia; *Tres meninos* (1972); *La mamma* (1973) i *Garças* (1982), i d'un preciós *Autoretrat* realitzat a la sanguina, llapis negre i pastel.

19 d'octubre de 2016

NOTES

1. Vegeu biografia complerta a *Isabel Pons: 50 años en Brasil (1945-1995)* (cat. exp.), Rio de Janeiro, Brasília, Barcelona, 1995. Altres referències: José Roberto TEIXEIRA LEITE, *A gravura brasileira contemporânea*, Rio de Janeiro, Expressão e Cultura, 1966; Walter ZANINI (coord.), *História geral da arte no Brasil*, Sao Paulo, Instituto Walther Moreira Salles/Fundação Djalma Guimarães, 1983; Walmir AYALA, *Arte brasileira*, Rio de Janeiro, Colorama, 1985; Frederico MORAIS, *Cronologia das artes plásticas no Rio de Janeiro: 1816-1994*, Rio de Janeiro, Topbooks, 1995; Arnaldo PEDROSO D'HORTA, *O olho da consciência: juízos críticos e obras desajuzadas*, Sao Paulo, Edusp, 2000.
2. Isabel PONS, "Al meu mestre Antoni Vila Arrufat. Cinquanta anys fent el mateix camí", *Butlletí III. Reial Acadèmia Catalana de Belles Arts de Sant Jordi*, (Barcelona) (1989), p. 77-78.
3. Johnny Friedlaender (1912-1992), gravador d'origen alemany, establert a París, és reconegut internacionalment com un dels principals artífex de l'art del gravat del segle XX europeu. En la seva obra passà paulatinament del negre al color i d'un cert surrealisme a l'informalisme. El 1949 va obrir a París el taller de gravat L'Ermitage, que sovintejaren Maria Elena Vieira da Silva, Zoran Mušić, Zao Wou-Ki i Nicolas de Staël, entre altres. Vegeu més concretament: Jacques LASSAIGNE; Christian ZERVOS; Jean CASSOU; Robert HORN, *Friedlaender. Retrospective de l'oeuvre gravé 1848-1978* (cat. exp.), Paris, Musée d'Art Moderne de la ville de Paris, 1978.
4. Zoilo MARTÍNEZ DE LA VEGA, "Isabel Pons. Vida y obra de una catalana genial", dins *Isabel Pons: 50 años...*, op. cit.
5. Tracten amb solvència el color en el gravat els següents textos: Ad STIJNMAM; Elizabeth SAVAGE (ed.), *Printing colour 1400-1700*, Brill Online Books and Journals, 2015. <http://booksandjournals.brillonline.com/content/books/9789004290112> [consultat el 13/10/2016]; Philip BALL, *La invención del color*, Madrid, Fondo de Cultura Económica, 2003, p. 342-352; John GAGE, *Color and Meaning: Art, Science, and Symbolism*, Berkeley and Los Angeles, University of California Press, 1999, p. 138-143; Phillip Denis CATE; Marianne GRIVEL, *De Pissarro à Picasso. L'effort en couleurs en France*, Paris, Flammarion, 1992; Phillip Denis CATE; Sinclair Hamilton HITCHINGS, *The Color Revolution Color Lithography in France 1890-1900*, Rutgers, Rutgers University Art Gallery, 1978; R. M. BURCH, *Colour Printing and colour Printers*, London, 1910.
6. L'Atelier 17, situat al 17 de la rue de la Campagne de París, es fundà el 1927, i esdevingué el centre neuràlgic de tots aquells que volien aproximar-se a la gràfica contemporània. Allà varen acudir els principals artistes del segle XX, igual com a la seu que obrí a Nova York el 1940, on Jackson Pollock va fer les primeres aproximacions al gravat calcogràfic. També volem recordar aquí, ja que és ben desconegut entre nosaltres, que Stanley William Hayter (1901-1988) tingué una estreta relació amb Espanya i els artistes espanyols durant i després de la guerra civil. El 1938 edità *Fraternité and Solidarité*, dos portafolis a favor dels nens de la república espanyola, que aplegaven les contribucions de Picasso, Miró, Masson, Kandinski i Tanguy entre altres. Tanmateix l'Atelier es convertí en un punt d'acolliment pels refugiats espanyols que arribaven a París. Ho evocava Anaïs Nin als seus diaris: «Refugees from Spain began to slip into Paris. The laws were rigid: if one sheltered or fed them there would be a punishment of jail and a fine. These were the fighters, the wounded, the sick. Everybody was afraid to help them. William Hayter hid them in his studio.... I was busy cooking gallons of soup, which had to be brought in small containers to Hayter's studio». (*The Diary of Anaïs Nin*, Vol. II, 1934-1939, San Diego, New York, London, A Harvest Book, The Swallow Press and Harcourt, Brace and Company, 1967, p. 332).
7. Aquesta tècnica es descriu a Stanley William Hayter, *New Ways of Gravure*, New York, Watson-Guipill Publications, 1981, (1ª ed., 1949), llibre que esdevingué de capçalera pels gravadors de la segona meitat del segle XX, i duia un pròleg del rellevant pensador, escriptor i crític d'art, Herbert Read, que definia l'ideari artístic de Hayter: «Entre els artistes contemporanis Stanley William Hayter té una gran influència que es deu a dues característiques distintives. En primer lloc que ha revifat la concepció taller de l'artista-artista, no com un lloc solitari que crida als marges de la societat indiferent, sinó com un membre d'un grup d'artistes que treballen junts, posant en comú les seves idees, comunicar-se entre si els seus descobriments i resultats. En segon lloc, és un artista amb una filosofia, una filosofia que assigna una funció particular d'art a la vida, i l'artista en la vida de la societat» (p. 7-8). Hayter també és autor d'un altre gran llibre sobre gravat: *About prints*, London, Oxford University Press, 1962. Ambdós textos són imprescindibles per a comprendre la gràfica contemporània. Igualment descriu amb solvència aquest procediment N. Krishna REDDY, *Intaglio. Simultaneous Color Printmaking*, Albany, New York, University of New York Press, 1988.
8. MARTÍNEZ DE LA VEGA, op. cit.
9. De l'entrevista concedida a Carmen Holgueras a *El País* el 28 de maig del 1986.
10. R. VIVES, "Fortuny Madrazo grabador: procedimientos y materiales", dins *Mariano Fortuny Marsal. Mariano Fortuny Madrazo, Grabados y*

Dibujos, Madrid, Electa, Biblioteca Nacional, 1994, p. 157.

11. *Isabel Pons: 50 años...*, *op. cit.*

12. Marta TRABA, *Arte de América latina 1900-1980*, Washington D.C., Banco Interamericano de Desarrollo, 1994, p. 135.